

stemološki) potencijal teorijskih operacija, koje prekoračuju zadane granice disciplina i medija. Podjednako značajna za povijesno umjetnička istraživanja kao i za buduće teatrološke refleksije, *Kronotop hrvatskoga performansa*, stoga, ključan je diskurzivni događaj kojim marginalni i potisnuti aspekti likovno-teatarskog djelovanja postaju dijelom našeg tranzicijskog kulturno-umjetničkog identiteta. Istodobno, kao djelo koje dokumentira i arhivira agitacijsko-aktivističku praksu, ova je publikacija i sama odraz hrabre i beskompromisne istraživačko-analiitičke geste, koja tragajući za nevidljivim i efemer-nim izvedbenim događajem, interve-nira u postojeći diskurzivni poredak i radikalno transformira zatečeno stanje, kako na planu diseminacije zna-nja, tako i na planu osiguravanja vidljivosti subjekata i praksi, koje su do-brim dijelom u (medijskome) mraku. Vjerujem, stoga, da će *Kronotop* biti ne samo djelo u kojem enciklopedijski provjeravamo faktografiju određenih izvedbi, već i poticaj za stvaranje novih radova i akcija, koje će i dalje ustrajavati na stvaranju pukotini neoliberalnog projekta.

- ¹ Carlson, Marvin, *Performance. An introduction*. Routledge, New York/ London, 2001., str. 53.
- ² McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice*, CDU, Zagreb, 2007., str. 56.
- ³ Nedavno preminuli poljski povjesničar umjetnosti Piotr Piotrowski u svojoj se knjizi *Sjena nad Jaltom* vehementno zalaže za epistemološko-aksiološko rekonfiguriranje relacija moći između Zapada i Istoka, opravdano smatrajući da će nam uvid u estetike, politike i etike (izvedbenih) umjetnosti na jugoistoku Europe omogućiti pogled izmaknut istodobno iz

(neo)kolonijalne dominacije i lokalpa-trističke pretencioznosti. U tom obrta-nju perspektive, Piotrowski predlaže aplikaciju termina *marginē*, zbog toga što: „Marginē imaju veću autonomiju u odnosu na centar i mogu imati aktivnu ulogu. One (marginē) mogu utje-cati na centar ili barem razotkriti dru-gre elemente koji su inače nevidljivi iz perspektive samog centra.“ Usp.: Piotrowski, Piotr, *In the Shadow of Yalta. The Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989*, Reaktionbooks, London, 2009., str. 29.

- ⁴ Knjiga je razdijeljena na 15, poglavlja, koja se presijecaju intervjuiima s auto-rima/autoricama o čijem se radu piše. Predgovori Žarka Paića i Miška Šuvakovića uvode u publikaciju još dva teorijski iznimno elaborirana uvi-da u načine na koje je moguće misliti performativni obrat u postranzicijskom, globalnom i cyber-tehnološkom trenutku. Pa ipak, knjiga više funkcionira kao svojevrsan enciklopedijski pregled, nego što daje iscrpan uvid u svako od razdoblja kojima se bavi.
- ⁵ Potvrdu da je materijalnost određene knjige ono što definira i njezin politički učinak, pronalazimo u tezama Nicola-sa Thoburna, koji govoreći o „osetli-nim kvalitetama“ i „grafičkim aran-žmanima“ zaključuje: „materijalnost je uvek situirana i društvena, uplete-na u mrežu političkih problema koje ujedno i izražava.“ Usp.: Thoburn, Niko-las, *Anti-Knjiga: Materijalni tekst i političko izdavaštvo*, Kuda.org., Novi Sad, 2014., str. 69.
- ⁶ Kako će sama naglasiti u poglavlju o riječkoj sceni, Suzanina strategija sli-jeđi „kolažnu recepturu“. u: Marjanić, Suzana, *Kronotop hrvatskoga perfor-mansa*, Udruga Bijeli val/Institut za etnologiju i folkloristiku/Školska knji-ga, Zagreb, 2015., str. 1303.
- ⁷ Jedan od ključnih segmenata knjige neprekidni je pokušaj definiranja, determiniranja i diferenciranja pojma umjetnost *performansa*, ponajprije u odnosu na šire polje izvedbenih um-jetnosti, a onda i uže, u odnosu na klasičnu dramsku situaciju i konven-ciju realističke glume. „Tako ako bismo željeli predstaviti genealogiju umjetnosti *performansa*, možemo reći da je *performans* vrsta izvedeb-

nih umjetnosti (engl. *performing arts*), gdje bi pojam izvedbene umjetnosti (npr. ples, glazba, opera, kazalište, cirkus, mađioničarstvo, glazbeni tea-tar itd.) imao ulogu odrednice roda, a *performans*, zajedno s *body artom*, akcijom i hepeningom, izvedbene su vrste.“ Ibid. str. 9.

- ⁸ Usp. Marjanić, ibid. str. 15-16.
- ⁹ Primjer figure *fatalnog umjetnika*, koji će svojim autoagresivnim žilet-perfor-mansima anticipirati svu bestijalnost (ratova i beznađa) devedestih je Ivica Čuljak-Kečer (alijaski Satan Panonski). Ono što njegov lik i njegovo djelo tako-der izvrsno ilustriraju je relacija koja postoji između *punka* / novog vala i *performansa*, odnosno činjenice da je umjetnost *performansa* (barem na jugoistoku Europe) uvijek na rubovi-ma službene kulture i institucija.
- ¹⁰ U ovom kontekstu moramo se prisjeti-ti i Toljeva *performansa Globalizacija*, izvedenog 2001. god. u New Yorku, u kojem umjetnik ispija litru viskija i litru votke, što će gotovo rezultirati smrtnim ishodom, tj. dvodnevnim, besvjesnim boravkom u bolnici. Usp. Marja-nić., ibid., str. 1052.
- ¹¹ Tolj, Slaven, u: Marjanić, ibid., str. 1082.
- ¹² Marjanić, ibid., str. 722.
- ¹³ Izvrsan primjer agonističkog perfor-mansa rad je Borisa Kadina i Kristi-jana Al Droubija *Ritam 20* (2007.) u kojem su umjetnici ispred Gradske vi-jećnice u Varaždinu jedan drugom za-bijali noževe između prstiju, reinsce-nirajući poznati *performans* Marine Abramović. Utjelovljujući fiktivne liko-ve Hrvata i Srbina, *performans* uprizo-ruje svu krvavost postmodernizma i *fin de siècle*, odnosno raspad Jugo-slavije rekreira u sasvim običnoj gesti zabijanja noža u meso Drugog.
- ¹⁴ Mouffe, Chantal, *Umjetnički aktivizam i agonistički prostor*, u: Petar Milat / Leonardo Kovačević / Tomislav Me-dak / Vesna Vuković / Marko Sanča-nin / Tonči Valentić (ur.), *Operacija grad: Priručnik za život u neoliberal-noj stvarnosti*, Multimedijalni institut, Blok, Zagreb, str. 226.
- ¹⁵ Usp. Brauneck, Manfred, *Theater im 20. Jahrhundert*, Rohwolt Taschen-buch, Hamburg, 1983.

Ozana Iveković

PROZA U SCENSKOM RUHU

Matko Botić

IGRANJE PROZE, PISANJE KAZALIŠTA,
Scenske preradbe hrvatske proze
u novijem hrvatskom kazalištu
Hrvatski centar ITI, Zagreb 2013.



Knjiga Matka Botića *Igranje proze, pisanje kazališta*. Scenske prera-de hrvatske proze u novijem Hrvat-skom kazalištu u izdanju Hrvatskog centra ITI nastoji nadopuniti postoje-ću prazninu u teatrološkoj literaturi o domaćoj prozi na hrvatskim kazališnim daskama. Posebno nedostaju obuhvatnije studije na tu temu koje bi pokušale ovaj fenomen pomnije analizirati i izvući ponešto dalekosež-nije zaključke.

Botić na početku definira pojmove kojima će se baviti pa tako uspijeva raščistiti svojevrsnu zbrku koja vlada u korištenju termina adaptacija i dra-matizacija. Pojam dramatizacije tu-mači, dakle, ovako: (...) označava postupak prerade teksta iz domene epike ili lirike u dramski oblik (dra-matiku) ili drugim riječima: iz jednog književnog roda u drugi. (...) Adap-tacija je, pak, nešto širi pojam koji označava pretvorbu epskog djela u kazališni čin koji može sadržavati i

dramatizaciju, premda ona ne mora biti eksplicitno i klasično napravlje-na. Novije redateljske poetike, kaže autor, odmiču se od dramskog teksta pa se drugačije odnose i prema pri-pravi proze za potrebe kazališta.

Nakon terminoloških razgraničenja, autor prelazi na teorijska pitanja pri-jenosa proze na kazališnu scenu. Specifičnost je proze u tome što ona prenosi govorene dijelove unutar svoje narativne strukture. Ova dvoj-nost joj zapravo omogućuje da bude prerađena za scenu odnosno da bu-de igriva, kako kaže Botić. Autor se dalje bavi komunikacijskom struktu-rom dramskih i narativnih tekstova, perspektivom te konceptom vreme-na u drami inarativnim tekstovima za koji kaže da uvjetuje neke specifič-nosti prenošenja proze na pozornicu. Posebno ističe da se dramatizacija-ma i adaptacijama ne može zamjera-ti neprecizan i nedostatan prijenos iz jednog žanra u drugi jer putem njih nastaje novo djelo koje je izvan zako-na književnih vrsta pa nema nikakve obaveze prema polaznom tekstu.

Dramatizacije i adaptacije moraju vo-diti računa o činjenici da je dramski dijalog govorena radnja i uvijek pred-stavlja izvršenje nekog čina. Također i o tome da se drama uglavnom bazi-ra na konfliktu te je stoga zbita i na-peta. Autor nadalje negira stav pre-ma kojem je režija tek puki prijenos teksta na scenu naprosto zato što kazalište raspolaže sa svojim susta-vom znakova drugačijih od onih u književnosti. Ono sadrži informacije koje se u tekstu ne mogu naći kao što i tekst sadrži neke kojih nema u kazalištu.

Slijedi analiza dramatizacija i adaptacija kroz cijelo dvadeseto stoljeće pri čemu se uočavaju razlike između pojedinih povijesnih razdoblja. Prvi takav period jest prva polovica prošloga stoljeća. Premda je Stjepan Miletić napravio prvu zabilježenu dramatizaciju proznoga predloška, a prva scenski relevantna, zapravo svojedobno najizvođenija, jest dramatizacija Šenoine *Zlatarova zlata* iz pera Milivoja Dežmana Ivanova. U prvoj polovini dvadesetoga stoljeća upravo su najčešće dramatizacije Šenoinih djela na našoj sceni budući da, prema Botiću, sadrže pravi spoj i mjeru domoljublja te publici drage melodramatičnosti.

Iako spominje i druge dramatizacije iz istog perioda, najpodrobnije analizira Dežmanovo *Zlatarovo zlato*, ističući da je ono paradigmatičko za cijelo razdoblje. Ta je dramatizacija nastala uz proslavu četiristo godina hrvatske pismenosti, a zbog već spomenutih obilježja bila je omiljena među publikom koja je obožavala Šenoine zaplete. Ipak, njezin je problem u tome što ne ostavlja prostora za scensku nadogradnju, a u slaganoj priči, kaže autor, nedostaju joj bitni dramski argumenti. Stoga se za nju općenito, a i za druge dramatizacije toga doba, može reći da se radi o dramatizaciji kao ilustraciji.

Sve te dramatizacije, važno je dodati, imaju jaku domoljubnu crtu iz poznate povijesne događaje u pozadini, tako da njihov značaj nije prije svega umjetnički, već društveni. Jedina dramatizacija koja izlazi iz ilustrativnog okvira jest *Hrvatski Diogenes* Milana Begovića jer, u velikoj mjeri,

predstavlja posebno umjetničko djelo nastalo na temelju proznoga predloška.

U odnosu na prethodno razdoblje, do šezdesetih godina u dramatizacijama nema nekih većih promjena. One su još uvijek ilustracije. Ipak, u njima se javljaju neke inovacije. Uvode se tako tehnike epiziranja, prije svega pripovjedač. Dotadašnje dramatizacije smatrale bi uvođenje funkcije pripovjedača slabošću dramatizatora, no nove tendencije u kazalištu (prije svega brehtovske) otvaraju i drugačije mogućnosti. S novom generacijom hrvatskih redatelja koji se tada pojavljuju, dolazi i do bitnih promjena. Dramatizacije više ne rade književnici, već autori same predstave, odnosno redatelji. One tako dobivaju obrise pravih redateljskih adaptacija.

Većina dramatizacija ostaju ipak ilustracije, pa se prvim pravim pomakom prema drugačijem pristupu može smatrati adaptacija Marinkovićeve novele *Zagrljaj* koju je u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu 1959. godine režirao Božidar Vilić. To je prva suvremena obrada domaće proze koja se neposredno ostvarila u teatru. Vilić u svojoj adaptaciji želi uspostaviti inovacije, ali istodobno, potekao iz Gavelline škole, poštuje predložak. Scensko djelo mora biti minuciozna interpretacija književnog djela.

Sedamdesetih godina dolazi do politizacije kazališta kao, uostalom, i cjelokupnog društvenog života Hrvatske. Tako i kazališne adaptacije proze, kao i drama, nastoje s pozornice odaslati političku poruku. Politika se

prije svega doživljava kao nasilje vlasti nad ljudima, pa se predstave toga perioda usudjuju biti gotovo izravne u svojoj društvenoj kritičnosti.

Scenske adaptacije književnih djela rade redatelji koji sebe više ne doživljavaju kao posrednika piščevih ideja, pa i u nas redateljsko kazalište sve više uzima maha. Postupak dramatizacije sastavni je dio režije, pa tako i Gavellina maksima režija=dramaturgija ostaje prisutna kod svih Gavellinih učenika.

Adaptacije koje su obilježile to razdoblje počinju s Medimorčevom adaptacijom Kušanova romana *Toranj* 1971. godine, a za njom su, sve do konca sedamdesetih, uslijedile originalne adaptacije Krležinih, Marinkovićevih, Cesarčevih te djela Slobodana Novaka.

U osamdesetim godinama nema bitnih inovacija što se dramatizacija i adaptacija tiče. One uglavnom naslijeduju dostignuća iz sedamdesetih. Reprezentativni redatelj epohe što se tiče adaptacija proznih djela je Georgj Paro koji je u HNK-u Zagreb početkom osamdesetih režirao Krležin *Banket u Blitvi*, a koncem osamdesetih u istom kazalištu Marinkoviću *Zajedničku kupku*. Specifičan pristup prozi ostvario je u osamdesetima i Marin Carić.

Adaptacije domaće proze u hrvatskim kazalištima devedesetih ne nalikuju dramskoj produkciji toga vremena, već nastoje izraziti tjeskobu koja prati ratna zbivanja. Početkom devedesetih Paro postavlja u riječkom HNK-u Fabrijevo *Vježbanje života* prema adaptaciji Darka Gašparovića te Krležine Zastave u Zagrebač-

kom kazalištu mladih u vlastitoj adaptaciji. U ovom je razdoblju Fabio iznimno zanimljiv pisac za kazalištarce, pa Paro postavlja u zagrebačkom HNK-u *Berenikinu kosu* prema dramatizaciji samoga pisca, dok Ivica Boban režira *Smrt Vronskog* u Rijeci u vlastitoj adaptaciji.

Završivši analizu dramatizacija i adaptacija hrvatske proze u 20. stoljeću, Botić nudi zanimljivu sintezu svojih nalaza. On na neki način dramatizira svoj zaključak ocjenivši da su pojedini periodi koje je analizom obuhvatio sukladni frajtagovskoj piramidi dramske radnjeod ekspozicije, preko uspona do klimaksa, zatim opadanja te, naposljetku, katastrofe. *Ekspozicija* bi tako bila prva polovina prošlog stoljeća i mogla bi se mogla sažeti, kako kaže autor, u nekoliko ključnih tvrdnji (Botić, 2013:187):

dramatizacija=ilustracija
dramatizator=književnik, tehnički suradnik
dramatizacija=domoljubni i prosvjetiteljski program
dramatizacija=aktualizacija proze.

Uspom predstavljaju redateljske dramatizacije 50-tih godina, a Botić (2013:189) ih sažima ovako:

adaptacija=redateljsko čitanje proze
adaptator=redatelj
režija=dramaturgija
dramatizacija=putokaz prema epskom teatru.

Klimaks su inovacije i društveni angažman redatelja u sedamdesetima a, prema Botiću (2013:190), glavne su mu značajke ove:

adaptacija=kazališna proizvodnja teksta

adaptacija=alternativa izvornoj dramskoj riječi.

Opadanje se zbiva u osamdesetim godinama i Botić (2013:192) ga sažima jednom tvrdnjom:

adaptacija=aktualizacija proznog izvornika.

Katastrofom se mogu smatrati ratne devedesete. Botić (2013:193) ih prikazuje na sljedeći način:

adaptacija=umnožateljica intertekstualnosti
dramatizacija=postdramsko pisanje kazališta.

Knjiga osim osnovnog teksta sadrži popis adaptacija proze prema godini izvođenja te drugi popis prema prezimenu autora. Slijede razgovori s redateljima Georgijem Parom, Miroslavom Medimorcem, Želimirom Mesarićem, Ozrenom Prohićem te dramaturgom i teatrologom Darkom Lukićem. Na kraju dolazi bibliografija te fotografije iz predstava.

Zaključno, važno je još jednom naglasiti da je ova studija, baveći se hrvatskom prozom na kazališnim daskama u prošlom stoljeću, detaljno obradila temu koja u našoj teatrologiji nije sustavno proučavana. Autor je došao do uvida o općem karakteru dramatizacija i adaptacija nakon što ih je veliki broj analizirao. Stvorio je i izvjesni analitički aparat za bavljenje prozom u kazalištu, tako da će svatko tko se bude htio prihvatiti te teme imati polazište, između ostalog, i u Botićevoj knjizi. U svakom slučaju, kako kaže recenzent Boris Senker, otvoren je prostor za daljnje propitivanje dramatizacija i adaptacija u našem stoljeću. Kazalište je, dakako,

nastavilo s uprizorenjima proze i vjerojatno je da nikada neće ni prestati.